

Völkerschau im Museum

Zur ‚Authentizität‘ der ethnografischen Karyatidhermen Viktor Tilgners im Naturhistorischen Museum Wien

Evelyn Klammer

„[...] diese Gestalten [scheinen] mit ihren dunkel schattierten Haartrachten, ihren vertieften Augensternen, discret polychromierten Gewändern und Waffen aus ihrer Heimat lebendig hierher verpflanzt zu sein.“¹

Das „Hierher“, auf das sich der Autor dieser Zeilen bezieht, sind die Hochparterre-Ecksäle XIV und XVI des Naturhistorischen Museums Wien. Zum Zeitpunkt der Aussage, im Eröffnungsjahr des Museums 1889, waren dort Teile der ethnographischen Sammlungen untergebracht.² Bei den angesprochenen „Gestalten“ handelt es sich um 40 ‚Karyatidhermen‘³ des Bildhauers Viktor Tilgner in der Deckenzone dieser Säle (vgl. exempl. Abb. 1). Diese ursprünglich polychrom gefassten Gipsplastiken sollten Angehörige von Völkern Ozeaniens, Nord- und Südamerikas repräsentieren. Aufgrund ihrer Gestaltung und Anordnung können die Karyatidhermen als Paare verstanden werden, die jeweils aus einer weiblichen und männlichen Figur bestehen. Für den ersten Intendanten des Naturhistorischen Museums, Ferdinand von Hochstetter, verstand es sich von selbst, dass diese Völkerbildnisse dem Anspruch größtmöglicher Authentizität genügen müssten. Vermutlich wählte Architekt Carl Hasenauer aus diesem Grund den 1844 in Pressburg geborenen Bildhauer Viktor Tilgner für diese Aufgabe aus.⁴ Tilgner wurde besonders dafür gelobt, Individuen authentisch darzustellen. 1887 lässt Kritiker Oskar Berggruen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass es eben dieses Kriterium ist, das die monopolartige Stellung des Künstlers im Bereich der Wiener Porträtplastik ab den frühen 1870er-Jahren bedingt.⁵ Das eingangs angeführte Zitat belegt, dass auch Tilgners Karyatidhermen im Naturhistorischen Museum vom Publikum des 19. Jahrhunderts als Darstellungen authentischer Individualität aufgefasst wurden. Noch 1980 betont Walter Krause, allerdings mit Blick auf die Ausstattung des Kunsthistorischen Museums Wien, Viktor Tilgner habe „wirklich das Individuum und nicht den Typus porträtierende Figuren“⁶ geschaffen. Bis heute ist das Urteil zur Glaubwürdigkeit der tilgnerschen Werke keiner Revision unterzogen worden. Folgt man dem Postulat, dass „jede gebaute Form [– und ich schließe hier die Bauplastik mit ein –] einen definierenden Rahmen für das darin Auszustellende darstellt“,⁷ wird rasch deutlich, warum eine Kritik der tilgnerschen Authentizität aber von Interesse ist: Zu einem Zeitpunkt, an dem sich die ethnographischen Sammlungen in den selben Sälen wie die Völkerbildnisse Tilgners befanden, wirkten letztere konstitutiv auf die Wahrnehmung der präsentierten Arte-



1 Viktor Tilgner, Karyatidhermenpaar (Hidatsa mit Federkrone und Cree), nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Wien, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XIV

fakte und derjenigen, die sie geschaffen hatten. Heute sind dieselben Säle der Geschichte der Gattung Homo Sapiens gewidmet. Der Bildungsanspruch der Institution bleibt unverändert. Damit können die Karyatidhermen Tilgners auch in diesem Kontext weiterhin vorstellungsbildend wirken.

Mit diesem Text soll einer weiteren Verbreitung stereotyper Sichtweisen des 19. Jahrhunderts entgegengewirkt werden. Aus diesem Grund wird der scheinbar ungebrochene Authentizitätsanspruch der Karyatidhermen Viktor Tilgners im Folgenden kritisch hinterfragt. Dabei wird diskutiert, welche Arten von Zeugenschaften der Bildhauer evoziert, um die Glaubwürdigkeit seiner Figuren zu gewährleisten und welche Form von Authentizität sich daraus schlussendlich ergibt.

Indexikalische Zeugen: Fotografische Vorlagen

Um Viktor Tilgner die Konzeption seiner Skulpturen für die Anthropologisch-Ethnographische Abteilung zu erleichtern, beantragte Intendant Ferdinand von Hochstetter 1884 in einer Sitzung des Hofbaukomitees den Ankauf von Gipsmasken nach lebenden Modellen.⁸ Der Antrag wurde abgelehnt, doch Tilgner beruhigte: es lägen ihm Fotografien vor, die er nutzen könne.⁹ Dass Tilgner zu den von ihm verwendeten Quellen Stellung nimmt, ist keine Seltenheit.¹⁰ Anscheinend musste er die Authentizität seiner Werke häufiger belegen. Mit der Fotografie beruft sich der Bildhauer jedenfalls auf die vielleicht wirkmächtigste Form visueller Zeugenschaft des 19. Jahrhunderts, denn das Medium galt spätestens seit der Jahrhundertmitte als Garant objektiver Wahrheitsvermittlung.¹¹ Dabei wird die Translation von Informationen aus der Fotografie in die Bildhauerei der Glaubwürdigkeit der Karyatidhermen nicht geschadet haben. Selbst Holzstiche oder Lithografien wurden im 19. Jahrhundert häufig als ‚wahr‘ betrachtet, sofern sie sich auf fotografische Aufnahmen stützten.¹² Offenbar konnte Tilgner nach eigener Einschätzung auf ausreichendes Vorlagenmaterial zurückgreifen, denn im Mai 1884 war er bereits mit den „Tohnmodellen von zwei Hermenkaryatiden für den Innenschmuck des neuen naturhistorischen Hofmuseums“ beschäftigt.¹³ Doch welcher Art waren diese fotografischen Vorlagen Tilgners?

Zum gegebenen Zeitpunkt kann nicht vollständig geklärt werden, welche konkreten Aufnahmen zum Einsatz kamen.¹⁴ Es ist aber sicher, dass sich unter diesen Abzügen Exemplare der überaus populären ‚Völker-‘, ‚Rassen-‘ respektive ‚Typenfotografie‘ befunden haben werden.¹⁵ Die reglementierten Aufnahmekriterien dieser Bildgattung sollten Vergleiche und Forschung erleichtern.¹⁶ Durch ihre Nabsichtigkeit sowie die häufige Darstellung derselben Person frontal und im Profil konnten Typenfotografien als ausgezeichnete Vorlagen für plastische Kunstwerke aufgefasst werden. Hinsichtlich der Befähigung dieser Fotografien Individualität authentisch zu vermitteln, ist allerdings größte Skepsis angebracht. Der individuelle Ausdruck wurde durch die Zurichtung der Subjekte auf europäische Forschungsinteressen hin stark geschmälert. Die Abgelichteten wurden etwa mit ihnen unbekannten Apparaturen konfrontiert und mussten, geschuldet dem Stand der damaligen Fototechnik, lange Zeit in derselben Position ausharren.¹⁷ Das, um nur zwei der Gründe zu nennen, warum Typenfotografien häufig Auffälligkeiten hinsichtlich der mimischen und gestischen Ausdruckslosigkeit der Fotografierten zeigen.

Von einer besonders „eigenartigen photographische Methode“ der Völkerfotografie unterrichtet 1885 außerdem Josef-Maria Eder: Francis Galton und John Thomson hätten mehrere Porträtaufnahmen überblendet, um so „die individuellen Züge [zu] verwischen“ und ein Bild zu erzeugen, „welches den Racetypus reiner darstellen soll als jedes Einzelbild“. ¹⁸ Zurecht wird heute kritisiert, dass auf solchen Grundlagen Bilder entstanden, die den einzelnen Menschen anonymisierten, was auf die sich verstärkenden rassenideologischen Tendenzen katalysatorisch wirken konnte.¹⁹ Die Methode von

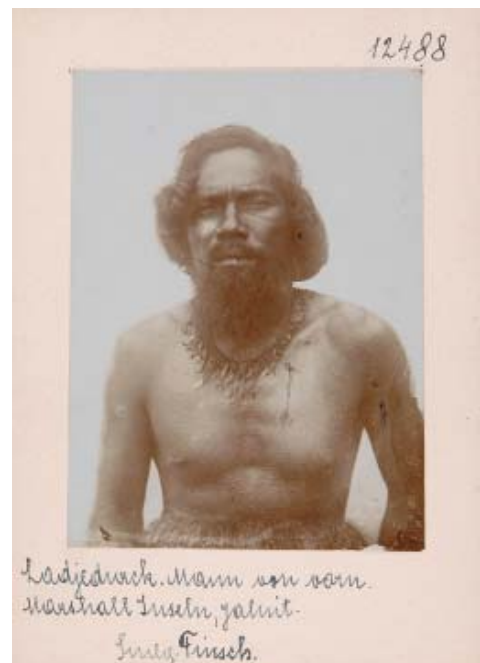
Galton und Thomson belegt allerdings, dass gerade ein Auslösen von Individualität in manchen Fällen erklärtes Ziel war. Außerdem zeigt Eders Beurteilung dieser Bilder, dass in der Negation des Individuellen kein Widerspruch zur Forderung nach objektiv-authentischen Darstellungen gesehen wurde. Das Hauptanliegen der Völkerfotografie in dieser radikalsten Form scheint in der Suche nach einem „authentischen“ „Racetypus“, bestanden zu haben. Dieser fiktive, weil konstruierte „Racetypus“ wird aber erst in der Auslöschung des Individuums sichtbar. Der Authentizitätsanspruch solcher Völkerfotografien war folglich ein spezifischer: Bildliche ‚Authentizität‘ wurde nicht so verstanden, dass sie sich abbildhaft zu einem realweltlichen Einzelphänomen, bzw. Individuum, verhalten musste. Stattdessen sollte Überindividuelles sichtbar gemacht werden. Die Glaubwürdigkeit von Bildern wie diesen beruht folglich auf einem Zirkelschluss: Beglaubigend wirkt hier die als indexikalisch verstandene Beziehung des fotografischen Einzelbildes zum Individuum. Eine indexikalische Beziehung wird aber spätestens in dem Moment undenkbar, wenn aus den Einzelbildern ein Kompositbild erzeugt wird, das nirgendwo eine realweltliche Entsprechung findet. Dennoch, so scheint es, bestand die Glaubwürdigkeit solcher fotografischer Kompositbilder ungebrochen fort.

Wie verhalten sich aber Viktor Tilgners Karyatidhermen zur Bildgattung der ethnografischen Typenfotografie? Zur Beantwortung dieser Frage sei zunächst eine Figur Viktor Tilgners aus Saal XVI einer Fotografie des Forschers Otto Finsch gegenübergestellt (vgl. Abb. 2 und 3): Finsch, von 1879 bis 1882 in der Südsee, fertigte Typenbilder an, die nicht der „eigenartigen“ Überblendungsmethode von Galton und Thomson, sondern der herkömmlichen Typenfotografie entsprechen. Dass Finsch Skizzen für die Ausstattung des Naturhistorischen Museums zur Verfügung stellte, ist belegt.²⁰ Gut denkbar, dass auch seine Fotografien bei Tilgner Verwendung fanden. Jedenfalls gibt es einige Abzüge in der Sammlung des Weltmuseums Wien, die direkt von Finsch erworben wurden.²¹

Wie viele andere Fotografierende des 19. Jahrhunderts spannte auch Otto Finsch ein Tuch hinter den abgelichteten Subjekten, um einen neutralen Hintergrund und damit die bessere Vergleichbarkeit der Abgelichteten zu gewährleisten. Die Fotografierten wurden damit visuell aus ihrem Umfeld isoliert. Im Falle der tilgnerschen Figuren zeitigt be-



2 Viktor Tilgner, Männliche Karyatidherme (Einwohner der Marshallinseln?), nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Wien, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XVI



3 Otto Finsch, *Ladjedurck, Mann von den Marshall-Inseln, Jaluit, Wone*, 1880, Fotografie, Wien, Weltmuseum Wien, Fotoarchiv, Inv. Nr. 5350_a



4 Viktor Tilgner, Männliche Karyatidherme (Hidatsa), Detail, nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Wien, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XIV



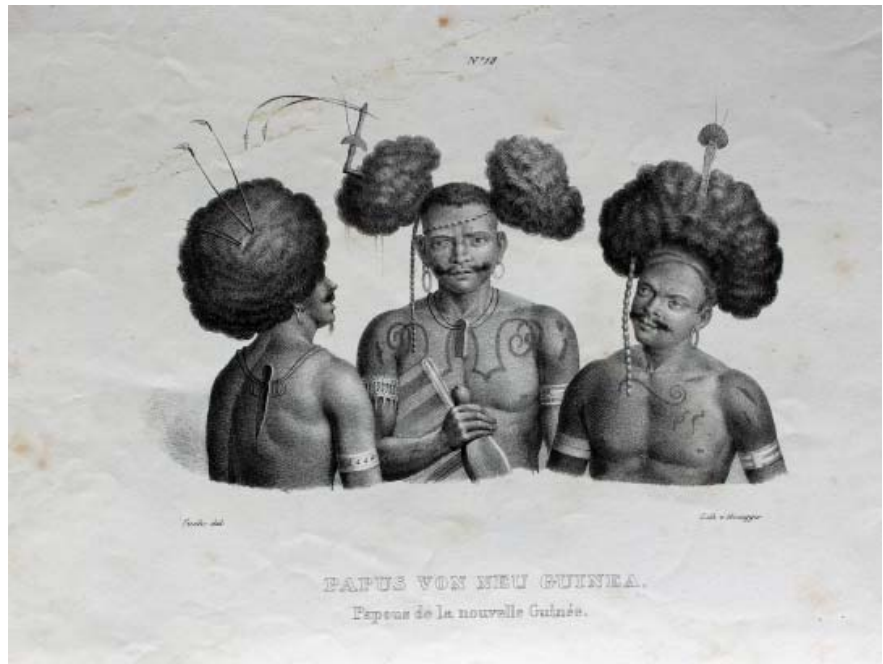
5 Karl Bodmer, Mönitarri Krieger im Anzuge des Hundetanzes, Lithographie, handkoloriert, aus: Maximilian zu Wied, *Die Reise in das innere von Nordamerika in den Jahren 1832–1834*, Tafelband, Koblenz 1839–1841

reits ihre Einbindung in das architektonische Gesamtprogramm ähnliche Wirkung. Proportionen und Formen der einzelnen Karyatidhermen sind zudem stark aneinander angeglichen. Außerdem sind Mimik und Gestik sowohl in der Finsch-Fotografie, als auch bei der Karyatidherme zurückgenommen – selbst wenn Tilgner seiner Figur mehr Dynamik verleiht, was durch den erhobenen Arm mit Keule motiviert ist. Dasselbe gilt in gleicher Weise für die anderen Karyatidhermen. Aufgrund der deutlich nachweisbaren Tendenz zur Vereinheitlichung kann die tilgnersche Figurengruppe der herkömmlichen Völkerfotografie wie der von Otto Finsch gegenübergestellt werden.

Aber wenn sich der reduzierte individuelle Ausdruck vieler Karyatidhermen aus einer Vorbildwirkung der Typenfotografien ergibt, wie ist dann die wesentlich stärkere Ausdrucksbewegung von Figuren wie derjenigen mit Federkopfschmuck zu erklären (Abb. 4)? Die Suche nach weiteren möglichen Bildquellen führt zu einem Gemälde des berühmten ‚Indianermalers‘ Karl Bodmer (Abb. 5). Eine Gegenüberstellung dieses Bildes und der Karyatidherme mit Federkopfschmuck zeigt, dass die Ausdruckstärke der Figur zwar unter den Karyatidhermen hervorsticht, Mimik und Gestik aber im Vergleich zu Bodmers Bild stark zurückgenommen wurden. Dadurch wird deutlich, wie sehr Tilgner versuchte die Figuren zu vereinheitlichen. So sehr, dass er dafür sogar die Vorgaben seiner Vorlage aufgab. Ob dafür nun der Wunsch nach einer Vergleichbarkeit der einzelnen Karyatidhermen oder aber derjenige nach einem harmonischen Zusammenspiel der Skulpturengruppe innerhalb des Raumensembles ausschlaggebend war – das Ergebnis bleibt dasselbe: Die Figuren werden aneinander angepasst und können aus diesem Grund nicht als authentische Abbilder von Individualität verstanden werden. Wird außerdem Bodmers Gemälde als Grundlage anerkannt, wird zudem klar, dass sich Tilgner in seinen Aussagen zwar auf die Zeugenschaft der Fotografie beruft, tatsächlich aber verschiedenste Bildquellen verwendete. Dass er dabei auf Lithografien zurückgriff, wie sie etwa in Heinrich Rudolf Schinz *Naturgeschichte und Abbildungen des Menschen der verschiedenen Rassen und Stämme (...)* (1845) versammelt waren, lässt sich etwa anhand einer Figur in Saal XVI belegen, die einen männlichen Einwohner Papua-Neuguineas repräsentieren sollte (Abb. 6).²² Bei Schinz findet sich eine Illustration zu den Bewohnern von Papua, die im ersten Moment



6 Viktor Tilgner, Männliche Karyatidherme (Papua), nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Wien, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XVI



7 Ch. Fuchs, *Papus von Neuguinea/Papus de la nouvelle guinée*, Lithographie von der Anstalt Johann Jakob Honegger, Detail, Lithographie auf Büttenpapier, 16 x 28 cm, aus: Heinrich Rudolf Schinz, *Naturgeschichte und Abbildungen des Menschen der verschiedenen Rassen und Stämme nach den neuesten Entdeckungen und vorzüglichsten Originalien*, Zürich 1845, No. 19

nicht unmittelbar mit Tilgners Papua-Karyatidherme übereinzustimmen scheint (Abb. 7). Die nähere Betrachtung zeigt aber, dass die Halskette der tilgnerschen Plastik eventuell auf den Schmuck der mittleren männlichen Figur in der Lithografie zurückgeht, während die ‚Tätowierung‘ der Karyatidherme derjenigen des Mannes rechts im Bild ziemlich genau entspricht. Allerdings ist bei Tilgner das Spiralmotiv nach unten aufgerollt, die beiden sich schlängelnden Linien wirken gelöster und freier gesetzt. Auch bei der Haartracht zeigen sich Abweichungen von der Vorlage. Anstelle der Oberlippenbärte in der Lithografie findet sich bei Tilgner Nasenschmuck. Die Veränderungen könnten auf Basis einer anderen Quelle entstanden sein.

Es wurde bereits festgestellt, dass sich die Karyatidhermen wohl kaum auf ein authentisches, lebendes Individuum beziehen. Ebenso wurde deutlich, dass auch Tilgners Verweis auf die Zeugenschaft der Fotografie stark angezweifelt werden muss. Nicht nur, weil es sich dabei um Exemplare des speziellen Genres der ‚Völkerdarstellungen‘ gehandelt haben wird, sondern auch, weil es sich in vielen Fällen bei seinen Vorlagen nicht einmal um Fotografien handelte. Innerhalb seiner heterogenen Quellen bezieht sich der Bildhauer außerdem nicht auf ‚eine einzige‘ Darstellung pro Figur. Er überblendete vielmehr mehrere Bilder zu einer Kompositfigur – was der zweifelhaften Methode von Galton und Thompson bedenklich nahekommt.²³ Diese Beobachtung lässt den Schluss zu, dass die Figuren Tilgners letztendlich ähnlichen Authentizitätsansprüchen genügen sollten, wie diese radikale Form der Völkerfotografie. Viktor Tilgners Karyatidhermen können folglich ebenso wenig als authentische Repräsentationen von Individuen verstanden werden, wie die Überblendungsbilder von Galton und Thompson. In beiden Fälle war es vielmehr das Ziel, (fiktive) „Racetypen“ zu visualisieren.



8 Viktor Tilgner, Karyatidhermenpaar (Maya), nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Wien, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XIV



9 Anonym, Yaxchilan Lintel 24, 723–726, Kalkstein, 109 × 78 × 6 cm, London, British Museum, No: Am1923, Maud.4

Objekt-Zeugen: Kulturelle Artefakte

Unter den Karyatidhermen Viktor Tilgners stechen das Inka- und Maya-Paar durch ihre spezifische Formensprache hervor. Letzterem soll an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit zukommen (Abb. 8). Tilgner verwendete hier offenbar vollkommen andere Vorlagen als zur Konzeption der übrigen Figuren. Dem Publikum muss allerdings bewusst gewesen sein, dass von diesen historischen Völkern keine fotografischen Aufnahmen existieren können. Wenn der Bildhauer ganz offen auf die Beglaubigungskraft der Fotografie verzichtete, dann machte ihn das letztendlich glaubwürdiger. Er bediente sich aber einer anderen, nicht weniger populären Form der Zeugenschaft: der des Objekts.

Für das Maya-Paar orientierte sich Tilgner zum Beispiel an einem Artefakt der Maya-Kultur: Einem Bildrelief aus Yaxchilán, das sich bereits damals in den Sammlungen des British Museum befand (Abb. 9).²⁴ Als unmittelbares Zeugnis der Maya-Kultur ist das Ausgangsobjekt der Karyatidherme in diesem Fall in seiner Glaubwürdigkeit nicht in Frage zu stellen. *Lintel 24* wurde 1882 von Alfred Maudslay nach England transferiert, zwei Jahre bevor Tilgner an den Tonmodellen seiner Karyatidhermen arbeitete. Der Bildhauer muss Hinweise auf die ethnografischen Sammlungen anderer europäischer Ausstellungshäuser erhalten haben. Auch indem er aktuelle Ereignisse der wissenschaftlichen Welt in seine Arbeit einbrachte, erhöhte er seine Glaubwürdigkeit.

Wird das Bildrelief den Maya-Figuren gegenübergestellt, wird sichtbar, dass Tilgner versuchte, formale Eigenschaften des Maya-Artefakts zu abstrahieren und in die Karyatidhermen zu übernehmen. Wäre das tatsächlich gelungen, dann könnte die Beziehung zwischen den tilgnerschen Figuren und der Stele als ähnlich indexikalisch wahrgenommen werden, wie diejenige eines Abdrucks zum Original. Eine nähere Analyse zeigt aber rasch, dass die übernommenen

Charakteristika von Tilgner im selben Zuge überformt werden. Er übernimmt zwar, passt aber gleichzeitig alles Übernommene sofort denselben ästhetischen Vorlieben an, die sich auch an den anderen Karyatidhermen nachweisen lassen: Die fast rechtwinklige Haltung der Arme der Königin auf der Stele werden etwa in weich-fließende Bewegungen überführt. Die Profilposition des Kopfes der Königin ist auch bei Tilgner vorhanden, der König hingegen wird inkonsequent im Halbprofil gegeben. Die weibliche Maya-Figur trägt zwar (zumindest ähnlichen) Kopfschmuck wie die Königin auf der Stele, Tilgner formt an ihr aber Brüste aus, die im Original nicht zu sehen sind. Auch der beschworenen Zeugenschaft des Objekts als Vorlage ist folglich nicht zu trauen.

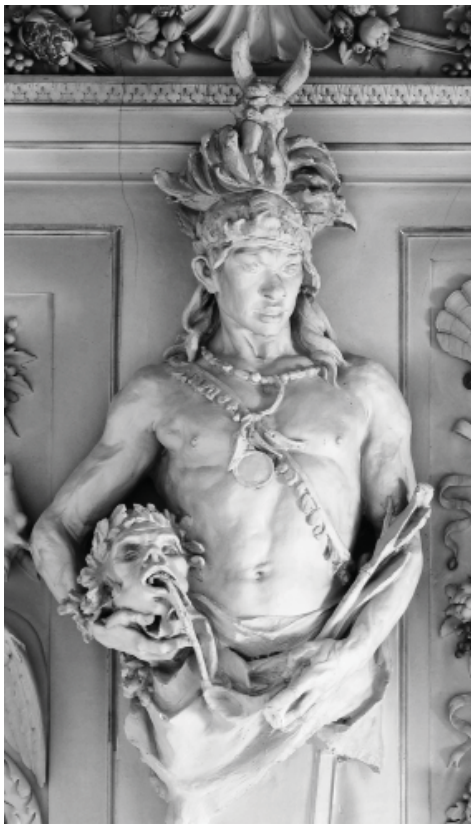
Doch wie verhält es sich mit den beigegebenen Attributen, die ebenfalls als Objektzeugen bewertet werden können? Sie sind der Grund dafür, dass die konkreten Völker, auf welche die Karyatidhermen Tilgners rekurrieren, heute noch teilweise identifiziert werden können.²⁵ Als scheinbar akkurate Abbildungen und durch ihre räumliche Präsenz verstärken sie den Appell an das Publikum, dem Anspruch eines ‚ça-a-été‘ Glauben zu schenken.²⁶

Um diese starke Beglaubigungswirkung von Dingen wusste auch Carl Hagenbeck, der in Deutschland viele der massenwirksamsten Völkerschauen des 19. Jahrhunderts initiierte. War er gezwungen Menschen anzuwerben, die den Erwartungshaltungen des Publikums nicht entsprachen oder überhaupt nicht dem angeblich abgebildeten Kulturkreis entstammten, stattete er sie schlichtweg mit Gegenständen dieses Kulturkreises aus.²⁷ Eine Taktik, die offenbar funktionierte, wird der Erfolg dieser zweifelhaften Spektakel bedacht. Während bei den Völkerschauen aber reale Artefakte präsentiert wurden, bildete Tilgner die originalen Gegenstände in Gips nach. In seltenen Fällen brachte der Bildhauer auch andere Materialien ein. Schmuckstücke und Waffen mancher Skulpturen sind beispielsweise aus Holz, etwa der Stock der männlichen Maya-Figur. Vermutlich kann das aus den Materialeigenschaften des Holzes erklärt werden. Lange, filigrane Formen ließen sich so einfach und stabil einbringen. Durch Übermalung fügten sich diese Elemente homogen ins Gesamtbild der Gips-skulpturen ein. Farbe und Struktur der Holzkomponenten waren zum Eröffnungszeitpunkt des Museums allerdings nicht zu sehen: Alfred Nossig berichtete, die Karyatidhermen seien zwar polychrom ausgestaltet gewesen, die Attribute hätten sich aber weiß abgehoben.²⁸ Dass Tilgner die Objekte nicht farbig ausführte oder das Holz in seinem natürlichen Zustand beließ, wo es motivisch passend gewesen wäre, lässt sich daraus erklären, dass sich durch die monochrome Fassung die Binnenstruktur der Attribute auch aus der Entfernung besser ausmachen ließ. Die Nachbildungen konnten so von Kundigen mit ihren Vorlagen verglichen und auf die Akkuratessse ihres Kopisten hin überprüft werden. Zum anderen wird durch die weiße Fassung der Attribute mit aller Klarheit deutlich, dass es sich nicht um Originale, sondern um Doubles handelt. Der Status der Objekte war im Naturhistorischen Museum ein anderer als im Bereich der Völkerschauen. Im Museum galten sie als wertvolle Sammlungsgegenstände. Originale Artefakte in die Ausstattung einzubinden, auch wenn es nur scheinbar geschehen wäre, hätte die musealen Ansprüche und die gesamte Ausstellungssituation absurd erscheinen lassen. Wenn Tilgner die Objekte aber von vornherein als Doubles präsentierte, fügte er sich in die vorgegebenen Grenzen des musealen Kontexts und entzog sich vorauswirkend dem Vorwurf der Täuschung.

Was die Auswahl der Objekt-Vorlagen betrifft, so kann heute nicht mehr nachgewiesen werden, wie sie exakt vonstattenging.²⁹ Anscheinend wurde ethnografischen Menschendarstellungen aber besonders dann Glaubwürdigkeit zugesprochen, wenn sie den Erwartungen des Publikums entsprachen.³⁰ Federkopfschmuck und Friedenspfeife wurden beispielsweise als typische Attribute ‚echter Indianer‘ bewertet.³¹ Dabei wurde meist ausgeblendet, dass solche Stereotype auf der Isolation und Vereinfachung kultureller Praxen beruhen, die zudem häufig bereits der Vergangenheit angehörten.



10 Viktor Tilgner, Männliche Karyatidherme (Botocudo), nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XIV



11a Viktor Tilgner, Männliche Karyatidherme (Munduruku), nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XIV



11b Viktor Tilgner, Männliche Karyatidherme (Munduruku), Detail, nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XIV

So wurden beispielsweise männliche Botocudo auch nach 1860 noch überwiegend mit Ohr- und Lippenpflocken abgebildet, als dieser Schmuck von Männern nur mehr selten getragen wurde.³² Viktor Tilgners Figur eines männlichen Botocudo lässt sich dieser Darstellungstradition zurechnen (Abb. 10). Am meisten Irritation löste es aus, wenn die Aus- oder Dargestellten bei der Verwendung zeitaktueller europäischer Gerätschaften zu sehen waren, stellte das doch aus europäisch geprägter Sicht eine weit verbreitete Prämisse infrage, der zufolge außereuropäische Völker als primitiv und anachronistisch zu bewerten seien.³³ Auch wenn Viktor Tilgner den europäisch gekleideten Forscher in seiner Allegorie der Zoologie in der Kuppel des Naturhistorischen Museums mit einem Gewehr ausrüstete: seiner Karyatidherme mit Federkopfschmuck eine Feuerwaffe in die Hand zu geben war für ihn vermutlich nicht vorstellbar.³⁴ Die Autorinnen Muttenthaler und Wonisch haben außerdem darauf hingewiesen, dass die „Männer [...] Jagdgeräte und Waffen und einmal auch einen Kopf, Frauen dagegen Gefäße Essbares, Fächer, Babys [halten].“³⁵ Tatsächlich tragen mindestens 13 von 20 männlichen Völkerfiguren Dinge mit sich, die auf Kampfhandlungen und/oder Tötungsakte verweisen. ‚Fremde‘ Männlichkeit wurde hier in erster Linie als ‚Jäger‘ oder ‚Kämpfer‘ interpretiert. Alternative Männlichkeiten wurden durch die Auswahl der Attribute nicht angeboten.

Mit Volker Barth lässt sich zudem aufgrund einiger Attribute ein europäisches Phänomen aufzeigen, das der Autor als „Spektakularisierung des Fremden“³⁶ bezeichnet hat. Er schreibt „zur konfliktlosen Unterhaltung großer Publikumsmassen“ sei „eine auf ihre bekanntesten Stereotypen reduzierte Fremdheit“ konstruiert worden.³⁷ Wesentlich war in diesem Zusammenhang die fixe Vorstellung der ‚Exotik‘ und besonderer Grausamkeit bestimmter Gruppen.³⁸ Einzelne rituelle Praxen wurden auf dieser Basis vereinfacht, entkontextualisiert und überspitzt dargestellt. Auf besonderes Interesse stießen etwa Tätowierungen. Wie Beatrice Kümin es knapp, aber treffend zusammenfasst: „Tätowierungen wirkten exotisch – und damit verkaufsfördernd.“³⁹ Viktor Tilgner verzichtete ebenfalls nicht darauf, an einigen seiner Figuren Hinweise auf diese Schmuckform zu geben – etwa an der bereits genannten Papua-Karyatidherme (Abb. 6). Damit befriedigte auch er die Erwartungen seines Umfelds in dieser Hinsicht.⁴⁰ Dabei spielte es für das Publikum anscheinend keine Rolle, dass die Einzelformen der Motive bei Tilgner kaum realen Papua-Tätowierungen gleichen.



12 Anonym, Munduruku-Kopftrophäe, um 1830, Menschlicher Kopf, Haare, Baumwolle, Federn, Harz, Nagetierzähne, Wien, Weltmuseum Wien, Sammlung Johann Natterer, Inv. Nr. 1232



13 Charles Etienne Pierre Motte, *Tetes de différentes Mastes sauvages*, Lithografie, zusammengestellt von Jean Baptiste Debret, in: ders., *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil (...)*, Paris 1834, Pl. 28

Auch die Kopftrophäe, die von einer männlichen Figur in Saal XIV präsentiert wird, konnte die von Barth beschriebene „Spektakularisierung“ ermöglichen (Abb. 11a, 11b).⁴¹ Eine ähnliche Kopftrophäe befindet sich im Weltmuseum Wien. Sie zählt noch heute zu den populärsten und kontroversiellsten Schaustücken (Abb. 12). Wird das Größenverhältnis der Tilgner-Trophäe und der Karyatidherme ins Auge gefasst, dann wird im Vergleich mit der echten Kopftrophäe deutlich, dass Tilgner das Figuren-Attribut vergrößerte, damit es aus der Position der Betrachterinnen und Betrachter besser lesbar wurde. Eine Gegenüberstellung der Kopftrophäe im Weltmuseum und der tilgnerschen aus Gips zeigt außerdem, dass der Bildhauer anscheinend nicht auf dieses Objekt referiert. Der Kranz, der um die Stirn des Gips-Kopfes liegt, findet an der Munduruku-Trophäe im Weltmuseum kein Vorbild. Dort ist außerdem deutlich erkennbar, dass Mund- und Nasenhöhle glatt verschlossen sind, während bei Tilgner das Nasenbein im Ansatz ausgeformt, der Mund offen und sogar mit Zähnen versehen ist. Tilgner orientierte sich an einer Abbildung in *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil (...)* (1834) von Jean Baptiste Debret (Abb. 13) – beziehungsweise an einer der Vorlagen, die Debret verwendete.⁴² Bei Debret ist rechts eine Trophäe zu sehen, die derjenigen im Weltmuseum gleicht. Links ist eine anders gestaltete Trophäe dargestellt, bei der sich der Federkranz um die Stirn und der üppige, seitlich in Kaskaden herabhängende Federschmuck erkennen lassen – ganz so wie bei Tilgners Gips-Trophäe. Bei Debret scheinen Mund- und Nasenöffnungen außerdem ebenfalls wie dunkle Höhlen und das Nasenbein stärker ausgeformt.

Die exemplarische Gegenüberstellung der Kopftrophäe aus Gips, der Abbildung bei Debret und der Trophäe im Weltmuseum, lässt darauf schließen, dass der Bildhauer wohl keines – oder bestenfalls wenige – seiner Vorlagen im Original kannte.⁴³ Die Artefakte waren Tilgner wohl ausschließlich in Form von Darstellungen, manchmal sogar nur über den Filter mehrmaliger medialer Translationsprozesse, verfügbar. Im 19. Jahrhundert wurden solche Übertragungsprozesse häufig aufgrund fehlender Verweise zusätzlich verunklärt. Auch die Authentizität der Figuren-Attribute muss also ebenfalls stark in Frage gestellt werden. Bereits im Zuge ihrer Auswahl wurden Stereotype wirksam, die in der Wiener Bevölkerung bereits vorausgesetzt waren – Stereotype, sowohl außereuropäische Menschengruppen, als auch zeitgenössische Geschlechterrollen betreffend.⁴⁴ Die Eigenschaften der Vorlagen-Objekte wurden von Tilgner, wie aufgezeigt wurde, schließlich noch stark gemäß der ästhetischen Erwartungshaltungen seines Publikums überformt.



14 Viktor Tilgner, Männliche Karyatidherme mit tewhatewha-Keule (Maori), Detail, nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XVI



15 Viktor Tilgner, Weibliche Karyatidherme (Amazonas-Indianerin?), nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XIV

Präsenz als Zeugenschaft: Körperlichkeit und Materialbehandlung

Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts lassen sich (zumindest grundlegend) kritische Haltungen betreffend der Herstellung von Menschenpräparaten feststellen.⁴⁵ Dennoch finden sich im Verlauf des Jahrhunderts immer mehr menschliche Überreste in Privatsammlungen und Ausstellungshäusern.⁴⁶ Auch die große Schädelammlung des Naturhistorischen Museums Wien besaß einen hohen Bekanntheitsgrad. Vollständige Körperpräparate besaß das Haus allerdings keine, denn die vier, die ehemals in den kaiserlichen Sammlungen vorhanden waren, sind beim Brand der Hofburg im Revolutionsjahr 1848 zerstört worden.⁴⁷ Das Begehren nach einer vollständigen Darstellung außereuropäischer Menschen wurde also insofern nicht befriedigt, als dass – im Gegensatz zu den populären Völkerschauen – keine realen Körper betrachtet werden konnten. Ebenso wenig hatte das Naturhistorische Hofmuseum Dioramen vorzuweisen, die in anderen Häusern bereits fixer Bestandteil der Ausstellungen waren.⁴⁸ In Ermangelung solcher Körper ergänzt nun Tilgner die Schausäle um eine Art Völkerschau in Gips.⁴⁹ Durch das Medium der Bildhauerei war es möglich, dreidimensionale Körper in die Schausammlungen einzubringen. In erster Linie ist es diese Körperlichkeit der Figuren, die dazu beitrug, den Eindruck ‚lebendig hierher verpflanzter Gestalten‘ zu generieren. Wesentlich wird in diesem Zusammenhang aber auch ihre farbige Ausgestaltung gewesen sein.⁵⁰ Alfred Nossig schreibt über die ethnografischen Karyatidhermen des Naturhistorischen Museums, dass ihre Hauttöne im Eröffnungsjahr „genau angedeutet“⁵¹ waren. Hier besteht eine gewisse visuelle Verwandtschaft zu Wachsabdrücken. Diese wurden häufig direkt vom Modell abgenommen, wodurch ihre Authentizität oftmals nicht in Frage gestellt wurde.⁵² Das indexikalisch bezeugte ‚ça-a-été‘ der Wachsabdrücke konnte bei flüchtiger Betrachtung auch auf farbig gefasste Skulpturen übertragen worden sein. Die polychrome Fassung entspricht außerdem wissenschaftlichen Forderungen des späten 19. Jahrhunderts. Adolf Bastian, Präsident der Anthro-

pologischen Gesellschaft Berlin, forderte etwa, dass bei der Beobachtung außereuropäischer Ethnien auch deren Hautfarbe besondere Aufmerksamkeit gelten solle.⁵³

Die Glaubwürdigkeit der Figurenkörper Tilgners wird außerdem durch die Kunstgriffe verstärkt, die der Bildhauer im Zuge der Oberflächenbehandlung der Karyatidhermen anwandte. Werden die Figuren aus der Nähe betrachtet, wird sichtbar, dass ihnen Tonmodelle zu Grunde liegen. Im Ton

wurden viele Stellen mit den Fingern ausgeformt, wodurch die Illusion lebendiger Fleischlichkeit entsteht (vgl. exempl. Abb. 4). Letzteres gilt auch für die ‚non-finito‘-Momente der ungeglätteten Kanten und Kerben oder die Asymmetrie in der Gesichtsbildung, die im vorliegenden Beispiel deutlich in der Augen- und Nasenpartie hervortritt. Tätowierungen und anderen Körperschmuck deutete Tilgner durch Einkerbungen oder durch plastische Wülste an (vgl. exempl. Abb. 14). Aus der Position des Publikums, weit unter den Figuren, lässt sich diese Art der Oberflächenbehandlung kaum mehr im Detail ausmachen. Umso mehr wirken die Gesichter und Körper aber spezifisch und wie natürlich bewegt, umso mehr entsteht der Eindruck authentischer Individualität. Das alles trifft allerdings fast ausschließlich auf die männlichen Karyatidhermen zu. Gesichter und Körper der weiblichen Figuren sind wesentlich symmetrischer und stärker geglättet, wie es ästhetischen Idealvorstellungen entsprach, die sich aus zeitspezifischen Geschlechterstereotypen ergaben (vgl. exempl. Abb. 15).

Aus stilkritischer Perspektive lassen sich im Gesamtwerk Viktor Tilgners stilpluralistische Tendenzen ausmachen, die der jeweiligen Aufgabenstellung geschuldet sind. Der Bildhauer bediente sich dabei eines breiten Konglomerats an Vorbildern: dem österreichischen Barock um Georg Raffael Donner, der klassizistischen Bildhauerei, der zeitgenössischen französischen Plastik, etwa eines Jean-Baptiste Gustave Deloye, oder der Figuren seines Freundes Hans Makart.⁵⁴ In Anbetracht der Tatsache, dass eine gesamte Wiener Ära häufig als ‚Makart-Zeit‘ bezeichnet wird, meine ich die Popularität dieses Malers nicht ausführlicher belegen zu müssen. Gemälde Makarts können folglich dazu dienen, den normativen Geschmack des gehobenen Bürgertums der späten 1870er- und frühen 1880er-Jahre auszumachen. Wird nun eine Tafel aus der fünfteiligen Allegorie der fünf Sinne Makarts (Abb. 16) einer der Karyatidhermen Tilgners (Abb. 15) gegenübergestellt, zeigen sich deutliche Parallelen bezüglich der visualisierten Körperideale. Alle Figuren haben dieselben schmalen, elegant bewegten Glieder, denselben schlanken Leib mit einem sanft gewölbten Bauch. Wie die Frauenfiguren in Makarts *Fünf Sinnen* alle demselben Typus entsprechen, erscheinen auch die Körper der tilgnerschen Karyatidhermen vom Hals abwärts austauschbar. Zwar muss ihr Inkarnat die Figuren ehemals deutlicher voneinander unterschieden haben, zwar tragen sie unterschiedliche Kleidung und Attribute, im Großen und Ganzen haben sie aber alle dieselben Proportionen und Körperformen. Die Brüste der weiblichen Karyatidhermen sind sich fast ausnahmslos so ähnlich, dass sie in derselben Form gegossen sein könnten. Eventuell zeigen sich hier moralische Standards des Wiener Bürgertums des 19. Jahrhunderts, denen zufolge eine künstlerisch überformte ‚Idealbrust‘ im Rahmen des Darstellbaren lag, die Verbildlichung einer natürlichen, individuellen Brust aber als verwerf-



16 Hans Makart, *Die fünf Sinne: Der Geruch*, 1872/1879, Öl auf Leinwand, 314 x 70 cm, Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 427b



17 Viktor Tilgner, Weibliche Karyatidherme (Cree), nach 1884, Gips, ursprünglich polychrom gefasst, Naturhistorisches Museum Wien, Saal XIV



18 Karl Bodmer, *Chri*, Lithographie, handkoloriert, aus: Maximilian zu Wied, *Die Reise in das innere von Nordamerika in den Jahren 1832–1834*, Tafelband, Koblenz 1839–1841

lich betrachtet worden wäre.⁵⁵ Wie sehr sich Tilgner in der Konstruktion der Körper nicht nur von einem realistischen Menschenbild, sondern auch von seinen Bildvorlagen entfernte, zeigt ein Vergleich zwischen einer weiblichen Karyatidherme (Abb. 17) und der ihr zugrundeliegenden Abbildung einer *Chri-Indianerin* von Karl Bodmer (Abb. 18):

Kleidung und Schmuck sind klar dem Bodmer-Bild nachempfunden, von den Perlenschnüren am Ausschnitt bis hin zu der Schleife an der Körpermitte. Bereits hier kommt es allerdings immer wieder zu kleineren Abweichungen, die für ein tatsächliches Verständnis der Objektkultur der Cree wesentlich sein mögen. Noch mehr unterscheidet sich aber die Körperdarstellung mitsamt der Gestik bei Tilgner vollkommen von der Vorlage. Ähnliches gilt für die Karyatidherme mit Federkopfschmuck, die mit der ‚Chri‘ ein Paar bildet (Abb. 1). Die Kleidung und sonstige Ausstattung ist von Tilgner wieder eindeutig von Bodmer übernommen worden (Abb. 5). Was für Mimik und Gestik dieser Figur bereits festgehalten wurde, nämlich dass sie im Vergleich zu Bodmers Bild stark zurückgenommen ist, gilt auch für die individualisierenden Merkmale des Körpers. Wir können davon ausgehen, dass bereits Bodmers Darstellung stark auf die ästhetischen Vorlieben eines europäischen Kunstpublikums hin ausgerichtet ist. Bei Tilgner findet aber eine ‚noch‘ deutlichere Idealisierung gemäß europäisch-klassizistischer Schönheitsvorstellungen statt. Die gebeugte Haltung wurde vom Bildhauer stark begradigt, die schmalen Augen und das hagere Gesicht runder. Den Forderungen Adolf Bastians entsprechen Tilgners Karyatidhermen wohl kaum mehr, verlangte dieser doch auch, dass die ‚gewöhnlichst angenommenen Körperstellung‘ dokumentiert werden sollte.⁵⁶

Wenn Krause also bemerkte, dass der „Kanon exakter Körperlichkeit, die korrekte Konstruktion akademisch tadelloser Typen“ bei Tilgner „allmählich zerfließen“⁵⁷, dann kann er das nur in Relation zur früheren Wiener Bildhauerei geäußert haben. Indem sich Viktor Tilgner auf die Beglaubigungskraft der Fotografie und des Objekts berief, gelang es ihm seine Figuren als glaubwürdige, „lebendig hierher verpflanzte“ Individuen zu präsentieren.

Diese Illusion wird durch die die räumliche Präsenz der Karyatidhermen, ihre polychrome Fassung und durch die strategisch gesetzten Details der Oberflächenbehandlung unterstützt.

Dennoch: Alle kunstvoll beglaubigte Authentizität dieser Figuren ist Schein. Es handelt sich hierbei um plastische Kompositbilder, die Tilgner anhand verschiedenster Vorlagen, niemals aber gegenüber eines lebenden Individuums erstellte. Die Begehren und ästhetischen Vorlieben seines Umfeldes

sowie die spezifischen Rahmenbedingungen des *Evolutionsmuseums* durchdringen diese Kompostbilder dabei zusätzlich und grundlegend. Selbst die realen Kulturerzeugnissen nachgebildeten Attribute der Karyatidhermen sind nach lokalen ästhetischen Normen überarbeitet, in ein mitteleuropäisches Gesamtkunstwerk integriert und können folglich nicht mehr als authentische Beispiele außereuropäischer Kunstproduktion verstanden werden. Bereits vor Beginn der Figurengenesse, im Zuge der geographischen Schwerpunktsetzung, fanden aber schon nicht artikulierte Ausschlüsse statt: afrikanische oder europäische Völker sind etwa nicht (offen) Gegenstand der Gipsplastiken. Möglicherweise wurde die Konzentration auf Amerika und Ozeanien als hinreichend betrachtet. Aus der Perspektive einer auf Europa ausgerichteten Weltkarte sind damit die äußersten Ränder der Welt abgebildet, also alle Weltgegenden eingeschlossen.⁵⁸

Was Barth für die Pariser Weltausstellung von 1867 festhält, gilt auch hier: „Das Fremde stellte [...] nicht sich selbst dar, es wurde dargestellt.“⁵⁹ Indem Versatzstücke der jeweiligen Kultur isoliert und europäischen Bedürfnissen entsprechend präsentiert werden, wird das „Fremde [...] sich selbst entfremdet.“⁶⁰ Die für das europäische Publikum des 19. Jahrhunderts charakteristische Gier nach einer unmittelbaren Verfügbarkeit des authentischen ‚Fremden‘ wird damit vollständig ins Absurde geführt: tatsächlich spiegeln die Karyatidhermen Tilgners genau diese Begehren – und generell die Erwartungen des Wiener Publikums. Sie sind Bilder eines fiktiven ‚Fremden‘, vergleichbar den Völkerschauen Carl Hagenbecks. Die Gefahr der Karyatidhermen besteht allerdings (bis heute) darin, dass es Viktor Tilgner unter Zuhilfenahme aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel gelang, sie als glaubwürdige, authentische Bilder außereuropäischer Völker erscheinen zu lassen. Und nicht nur das: es gelang ihm sogar, den Eindruck von Individualität zu vermitteln, von Darstellungen spezifischer Subjekte, die gleichzeitig geeignet wären das Spezifische einer gesamten Menschengruppe wiederzugeben. Die ihnen zugrundeliegenden Stereotype und Begehren können bis in die Gegenwart weiterwirken, da sie durch ihren institutionellen Kontext dazu prädestiniert sind, als „Dokumentationen [...] mit dem Status wissenschaftlich gesicherter Autorität“⁶¹ verstanden zu werden.

Anmerkungen

- 1 Alfred Nossig, „Die Schausäle des naturhistorischen Hofmuseums“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur* 13 (1889), Heft 17, S. 479–483, hier S. 482.
- 2 Heute befinden sich diese Sammlungen im Weltmuseum Wien.
- 3 Zum Zeitpunkt der Eröffnung war von „Karyatiden“ die Rede, tatsächlich handelt es sich um Hermenpilaster ohne tragende Funktion. Im Folgenden wird einheitlich die Bezeichnungen „Karyatidhermen“ verwendet.
- 4 Walter Krause berichtet, dass Hasenauer die Künstler*innen aufgrund ihrer speziellen Talente bestimmten Aufgaben zuordnete. Vgl. Walter Krause, *Die Plastik der Wiener Ringstraße, von der Spätromantik bis zur Wende um 1900*, Wiesbaden 1980, S. 83.
- 5 Oskar Berggruen, „Victor Tilgners Bildhauerwerke“, in: *Die Graphischen Künste*, Bd. X, Wien 1887, S. 125–132, hier S. 127: „Der Vortrag ist frei von jedem konventionellen Zug; er erscheint immer der dargestellten Individualität angepasst.“
- 6 Krause 1980 (wie Anm. 4), S. 85.
- 7 Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 69.
- 8 Vgl. Österreichisches Allgemeines Verwaltungsarchiv, Stadterweiterungsfonds, Fasc. 77, 149, Sitzung des Hofbaukomitees, 30. April 1884, zitiert nach: Stefanie Jovanovic-Kruspel, „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik des Historismus. Eine Spurensuche zur vergessenen Farbigkeit des plastischen Schmuckes im Naturhistorischen Museum Wien“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2017, aufrufbar unter: urn:nbn:de:bvb:355-kuge-504-0 [Zugriff am 11.06.2019], S. 8.
- 9 Vgl. Jovanovic-Kruspel 2017 (wie Anm. 8), S. 8.

- 10 Zu Tilgners Recherchen zum Mozartdenkmal vgl. Carl von Lützow, „Tilgners Mozartdenkmal für Wien“, in: *Kunstchronik* N.F. 3 (1892), Sp. 1–3.
- 11 Zur Einschätzung der Fotografie im 19. Jahrhundert vgl. Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album fotografischer Metaphern*, Frankfurt a. Main 2006.
- 12 Vgl. Beatrice Kümin, *Expedition Brasilien. Von der Forschungszeichnung zur ethnografischen Fotografie*, Bern 2007, S. 52: „[...] als direkte Kopie der Natur.“
- 13 Vgl. Anonym, „Vermischte Nachrichten. Aus den Wiener Ateliers“, in: *Kunstchronik* 19 (1884), Heft 31, Sp. 519–520, hier Sp. 520.
- 14 E-Mail-Verkehr mit Stephanie Jovanovic-Kruspel am 27.11.2017. Gerard van Bussel nannte zahlreiche Fotografien, die sich noch heute in den Beständen des Weltmuseums befinden und die dafür in Frage kommen. Teilweise tragen diese Abzüge den Stempel Ferdinand von Hochstetters. Vgl. Gerard van Bussel, „Von Wilden, Barbaren und Zivilisierten. Quellen einer Völkerkunde-Visualisierung im Naturhistorischen Museum Wien“, in: *Archiv Weltmuseum Wien* 67 (2018), S. 148–207.
- 15 In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war diese Bildgattung häufig vertreten; vgl. Kümin 2007 (wie Anm. 12), S. 54. In den Schausälen der ethnographischen Sammlung des Naturhistorischen Museums waren Fotografien von Volkstypen zum Eröffnungszeitpunkt zwischen den Fenstern aufgehängt; vgl. Franz Hauer, *Allgemeiner Führer durch das k. k. naturhistorische Hofmuseum*, Wien 1889, S. 159.
- 16 Vgl. Kümin 2017 (wie Anm. 12), S. 41. Die ethnologische Gesellschaft in Paris forderte beispielsweise jeweils eine ‚en face‘- und Profilansicht der Dargestellten. Zudem sollten die fotografierten Personen vor neutralem Hintergrund abgelichtet werden.
- 17 Vgl. etwa Karl von Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderung und Ergebnisse der zweiten Schignu-Expedition 1887–1888*, Berlin 1894, S. 86; Paul Ehrenreich berichtet, „[...] dass die Leute dabei vor Angst oft heftig zitterten und so den natürlichen Gesichtsausdruck verloren.“
- 18 Josef-Maria Eder, „Über die Fortschritte der Photographie“, in: *Polytechnisches Journal* 258 (1885), S. 264–271, hier S. 264.
- 19 Vgl. etwa Kümin 2007 (wie Anm. 12), S. 54.
- 20 Finsch stellte Moritz Hofmann Feldskizzen für eine Vorlage zum Gemälde der Carolinen-Insel Jaluit zur Verfügung; vgl. Franz Hauer, „Jahresbericht für 1886“, in: *Annalen des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums*, Serie A, 2 (1887), Heft 1, 1887, S. 1–132, hier S. 82; außerdem für eine Vorlage zu dem Gemälde der „Papua Dörfer“, vgl. Otto Finsch, „Hausbau, Häuser und Siedlungen an der Südostküste von Neu-Guinea“, in: *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 17 (1887), zit. nach van Bussel 2018 (wie Anm. 14), S. 168.
- 21 Vgl. Online Bilddatenbank des Weltmuseums Wien, aufrufbar unter: <https://www.weltmuseumwien.at/object/293357/?offset=18&lv=list> [Zugriff am 11.06.2019].
- 22 Diese Bilder aus Heinrich Rudolf Schinz Publikation verwendete übrigens auch der Maler Hans Ludwig Fischer für seinen *Marquesas-Insulaner* in Saal XVI.
- 23 Zu einem ähnlichen Schluss gelangt auch van Bussel bezüglich einiger Gemälde und den Inka-Karyatidhermen; vgl. van Bussel 2018 (wie Anm. 14), S. 190.
- 24 Ich danke Gerard van Bussel, Kurator des Weltmuseums Wien, für diesen mündlichen Hinweis. Publiziert wurde er bei van Bussel 2018 (wie Anm. 14).
- 25 Etwa die ‚tewhatewha‘-Keule der Maori, oder der ‚sakiki‘-Fächer und die ‚totokia‘-Keule, die beide auf Fidschi verweisen; vgl. Georg Schifko und Hermann Mückler, „Keulenträgende ‚Südsee-Karyatiden‘ als Dekorationsobjekte. Zur plastischen Darstellung von Maori und Fidschianern im Naturhistorischen Museum in Wien“, in: *Annalen des Naturhistorischen Museums Wien* Serie A, 119 (2017), S. 33–46.
- 26 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/Main 1989.
- 27 Vgl. Nils Müller-Scheessel, „To See is to Know. Materielle Kultur als Garant von Authentizität auf Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts“, in: *Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Stefanie Samida, Bielefeld 2011, S. 157–176, hier S. 169.
- 28 Vgl. Nossig 1889 (wie Anm. 1), S. 483.
- 29 Es handelt sich bei den Nachbildungen meist nicht um Referenzen auf spezifische Objekte in den Wiener Sammlungen, auch wenn in zahlreichen Fällen Exemplare desselben Typus vorhanden sind.
- 30 Vgl. Müller-Scheessel 2011 (wie Anm. 27), S. 12.
- 31 Vgl. Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland von 1870-1940*, Frankfurt 2005, S. 141.
- 32 Vgl. Kümin 2007 (wie Anm. 12), S. 134.
- 33 Auch in Wien wurden solche Stereotype selbst dann performativ gefestigt, wenn eine reale Begegnung mit „den Fremden“ möglich gewesen wäre. Vgl. Anonym: „Aus dem Privatleben der Sioux-Indianer“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 7.7.1886, S. 3.
- 34 Dies, obwohl etwa in obig erwähnten Artikel der Besitz von ‚Kanonen‘ als wesentliches Begehren der ‚rothen Leute‘ angeführt wird; vgl. ebd.
- 35 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006 (wie Anm. 7), S. 105.

- 36 Volker Barth, „Konstruktionen des Selbst. Der Konsum des Fremden auf der Pariser Weltausstellung von 1867“, in: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth, Münster 2003, S. 139–160, hier S. 146; Gerard van Bussel hat aufgezeigt, dass die „Spektakularisierung des Fremden“ aber auch gemäßigt wurde, sofern besonders „pikante“ oder „grausame“ Details als dem Publikum unzumutbar betrachtet wurden; vgl. van Bussel 2018 (wie Anm. 14), S. 153f.
- 37 Vgl. Barth 2003 (wie Anm. 36), S. 146.
- 38 Dauerhaft hielt sich etwa die Idee, Patagonier würden sich hauptsächlich von Menschenfleisch ernähren. Vgl. Gabi Eißenger, *Entführt, verspottet und gestorben. Lateinamerikanische Völkerschauen in deutschen Zoos*, Frankfurt a. M. 1996, S. 25–27.
- 39 Kümin 2007 (wie Anm. 12), S. 47. Nicht nur die Allgemeinheit, auch das wissenschaftliche Personal des naturhistorischen Museums in Wien hatte großes Interesse an Tätowierungen. Franz Heger publizierte etwa 1886 „über die Tätowierung bei den Südsee-Insulanern“. Franz Hauer, „Jahresbericht für 1885“, in: *Annalen des K.K. Naturhistorischen Hofmuseums* Serie A, 1 (1886), S. 1–47, hier S. 45.
- 40 Vgl. auch Stefanie Jovanovic-Kruspel, *Das Naturhistorische Museum. Baugeschichte, Konzeption & Architektur*, Wien 2014, S. 171: „Bei den Bildern erkennt man die besonderen Interessen des 19. Jahrhunderts. Themen wie Tätowierung, Kannibalismus und Menschenopfer sind immer wieder angesprochen.“
- 41 Unter den wenigen Abbildungen im Museumsführer aus dem Eröffnungsjahr 1889 findet sich diejenige einer Schädeltrophäe aus Borneo. Das belegt, dass solche Kopftrophäen auch in Wien besonders populär gewesen sein müssen; vgl. Franz von Hauer, *Allgemeiner Führer durch das k.k. Naturhistorische Hofmuseum*, Wien 1889, S. 168.
- 42 Debret verwendete, wie im 19. Jahrhundert üblich, verschiedene Bildquellen unzitiert; Illustration No. 2 auf derselben Seite ist z.B. ohne Verweis dem Reisewerk von Johann Baptist Spix und Carl Friedrich Phillip Martius von 1823 entlehnt. Das von mir verwendete Exemplar stammt ursprünglich aus der Bibliothek des Kaisers Franz I/II. Es könnte mit den Beständen des ‚Brasilianischen Museums‘ in die Sammlungen des Naturhistorischen Museums gelangt sein.
- 43 Auch das Maya-Bildrelief war ihm nur über eine Fotografie bekannt, die sich heute noch im Weltmuseum befindet, vgl. van Bussel 2018 (wie Anm. 14), S. 189.
- 44 Andererseits wurden Momente die nicht den Publikumserwartungen entsprachen häufig schlichtweg ausgeblendet; vgl. Anne Dreesbach, „Kalmücken im Hofbräuhaus. Die Vermarktung von Schaustellungen fremder Menschen am Beispiel München“, in: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth, Münster 2003, S. 217–236, hier S. 234.
- 45 Zu moralischen Konflikten im Zuge der Konservierung eines Mannes auf Morgan Island während der Australien-Umsegelung unter Matthew Flinders (1800) vgl. Joachim Rees, *Die verzeichnete Fremde. Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770–1830*, Berlin 2015, S. 231–247.
- 46 In Beobachtungsinstruktionen zu Forschungsreisen des 18. Jahrhunderts lag der Fokus z.B. mehr auf der Dingwelt, als auf den Körpern der Menschen mit denen Begegnungen stattfanden. Zur Russischen Sibirien- und Kamtschatka-Expedition vgl. Rees 2015 (wie Anm. 45), S. 81.
- 47 Vgl. *Das Museum für Völkerkunde in Wien*, hrsg. von Kurt Binder und Christian Feest, Salzburg/Wien 1980, S. 26, S. 15.
- 48 In Europa werden Wachsfiguren und -dioramen ab den späten 1880er-Jahren zunehmend in Museen integriert, allerdings zuerst unter Vorbehalten; vgl. Alexander Gall, „Auf dem langen Weg ins Museum. Dioramen als kommerzielle Spektakel und Medien der Wissensvermittlung im langen 19. Jahrhundert“, in: *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, hrsg. von Alexander Gall und Helmuth Tischler, Göttingen 2016, S. 27–106, hier S. 76–77. Später werden Dioramen/Wachsfiguren zum fixen Bestandteil der Sammlungsausstellungen des Naturhistorischen Museums Wien, vgl. dazu etwa (kritisch) Muttenthaler/Wonisch 2006 (wie Anm. 7), S. 96–97.
- 49 Dass die Völkerschauen aus heutiger Sicht mehr der populären Wissensvermittlung zuzurechnen sind, steht dieser Bemerkung nicht entgegen. Im 19. Jahrhundert wurden Völkerschauen nicht nur von einem breiten Teil der Bevölkerung als wissenschaftliche Veranstaltungen bewertet, auch der zeitgenössische Wissenschaftsbetrieb profitierte von diesen Zurschaustellungen; vgl. Dreesbach 2003 (wie Anm. 44), S. 225; Müller-Scheessel 2011 (wie Anm. 27), S. 171. Völkerschauen-Initiator Carl Hagenbeck war etwa Ende der 1870er-Jahre Ehrenmitglied der Anthropologischen Gesellschaft Berlin; vgl. ebd., S. 167.
- 50 Vgl. Jovanovic-Kruspel 2017 (wie Anm. 8).
- 51 Nossig 1889 (wie Anm. 1), S. 483.
- 52 Vgl. Mareike Bückling, „Wachs und Marmor – Augenblick und Ewigkeit. Kunsttheoretische Überlegungen der Neuzeit“, in: *Die Große Illusion. Veristische Skulpturen und ihre Techniken*, hrsg. von Stefan Roller, Ausst.-Kat. Liebighaus, Frankfurt a. Main 2015, S. 120–137, hier S. 128.
- 53 Was laut Adolf Bastian bei den Forschungen beobachtet werden sollte, ist neben „der Statur, Kopfbildung, Physiognomie, Verhältnis der Extremitäten zum Rumpf, Farbe, der Sand oder raus anzufühlenden Haut an bedeckten Körperteilen, der Augen, [...] die gewöhnlichst angenommene Körperstellung [...]: die Haltung der Arme, das Setzen der Füße beim Gehen, [...] der bei der Rede gebrauchten Gesten [...]“. Zugleich muss dem Minenspiel Aufmerksamkeit geschenkt werden [...]:“ Viktor Tilgners Karyatidhermen entsprechen folglich vielen dieser dieser Forderungen nicht. Vgl. Adolf Bastian, „Allgemeine Begriffe der Ethnologie“,

- in: *Anleitungen zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen*, hrsg. von Georg Neumayer und Paul Ascherson, Berlin 1875, S. 516–533, hier S. 532.
- 54 Vgl. dazu Krause 1980 (wie Anm. 4), S. 72; Ludwig Hevesi, *Victor Tilgners ausgewählte Werke*, Wien 1897.
- 55 Vor dem Hintergrund kolonialer Begehren konnten Nacktaufnahmen dem Selbstverständnis der Kolonist*innen als zivilisiertem Teil der Weltbevölkerung widersprechen; vgl. Kumin 2007 (wie Anm. 12), S. 102. Sehr oft wurden dennoch auch im Bereich der frühen Ethnologie Nacktaufnahmen angefertigt. Diese mussten aber häufig gesondert verpackt und vertrieben werden; vgl. ebd., S. 57.
- 56 Vgl. Bastian 1875, S. 532.
- 57 Krause 1980 (wie Anm. 4), S. 82. Die von Christa Riedl-Dorn bezüglich der Maler*innen der Museumsausstattung geäußerte Beobachtung, „dass gerade jene Maler, die in anderen Arbeiten einen eher fortschrittlichen Stil vertraten, bei diesen Auftragswerken weit konservativer schienen um eine Einheitlichkeit zu sichern,“ ist an dieser Stelle nicht relevant. Zu sehr unterscheiden sich die Karyatidhermen im gesamten Hochparterre, als dass ihre Gestaltung auf den Wunsch nach übergeordneter Einheitlichkeit zurückgeführt werden könnte; vgl. Christa Riedl-Dorn, *Das Haus der Wunder. Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien*, Wien 1998, S. 176.
- 58 Für diesen Hinweis danke ich Gerard van Bussel, Kurator des Weltmuseums Wien.
- 59 Barth 2003 (wie Anm. 36), S. 146.
- 60 Ebd., S. 148.
- 61 Muttenthaler/Wonisch 2006 (wie Anm. 7), S. 105.

Bildnachweise

- Abb. 1, 2, 4, 8, 10, 11a, 11b, 14, 15, 17: Wien, Naturhistorisches Museum Wien, Alice Schumacher.
- Abb. 3, 12: Wien, Weltmuseum Wien, Onlinesammlung.
- Abb. 5, 18: Karl Bodmer und Maximilian Prinz zu Neuwied, *The American Indian*, Köln u.a. 2015, S. 75 und S. 95.
- Abb. 7: Zürich, Zentralbibliothek Zürich.
- Abb. 9: London, British Museum, Onlinesammlung.
- Abb. 13: Evelyn Klammer.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/566/>